

ÁLVARO VILLALOBOS*

Aspiraciones de indigente: cartografía personal sincretizada

Homeless aspirations:
personal cartography hybrid

Resumen

El texto contiene fragmentos autobiográficos relacionados con las artes plásticas y visuales, implica mis pensamientos sobre el arte, específicamente sobre la performance como parte de él. Devela los soportes conceptuales que utilizo para la creación en este campo, señalando las relaciones entre los problemas políticos y sociales con las obras. Enfatiza la importancia del público receptor como ente activo a quién corresponde un alto porcentaje del entendimiento de las producciones. Presenta además casos concretos de performances realizadas en contextos específicos de México y Colombia.

Palabras clave: Performance, arte político, problemas sociales en el arte, arte de acción y movimiento

Abstract

The text contains autobiography's fragments related to visual arts, specifically about performance art. It reveals the conceptual supports of creation that I use in this field of action. I emphasize the relationships between political and social problems with the work. The importance of the public as an active entity that is responsible of a high of the understanding of the work. Also presents concrete cases of personal performances in specific contexts of Mexico and Colombia.

Key words: Performance, political art, social problems in art, action art

*Yo. Ciento diez kilos de peso, eternamente
perdido y confuso, piernas flacas y cortas,
cuerpo de mono, lleno de pelo, sin cuello,
cabeza grande, ojos nublados y despeinado.
Un metro ochenta de inmundicia humana.*

Charles Bukowski

Arte vida y realidad

Investigación y trabajo en las artes plásticas y visuales en el campo de la performance, una disciplina relativamente difícil de definir, por lo tanto, nada sencilla de ejecutar, difundir y comercializar dadas las características imprecisas, inestables e indeterminadas que la componen. Para desarrollar este arte que se inscribe en el terreno de la acción y el movimiento es necesario sentir que se está viviendo en ese campo indefinido, inconstante y desequilibrado que desde hace tiempo insiste en borrar las líneas fronterizas entre el arte y la vida.

Acepto la fascinación que me produce realizar un texto sobre el trabajo artístico o personal con propósitos académicos, pocas veces se tiene la oportunidad de presentar argumentos y visiones sobre la obra en un plano diacrónico. Trataré entonces de resumir lo que pienso sobre un tipo de arte que condensa deseos, obsesiones, formas de conocimiento y auto referencias, la mayoría de las veces reiterativas, acumulativas y fragmentarias, producto del constante roce entre las metodologías que utilizo para la investigación; prácticas relacionales derivadas de las ontologías relacionales. En la actualidad hay pocas oportunidades para publicar textos sobre esta especificidad del arte, además son escasas las revistas cien-

tíficas que aceptan el reto de considerar la producción artística como forma de conocimiento.

Mi principal interés en este escrito no es presentar obras basadas en una definición fija y precisa de performance art,¹ menos cerrar el abanico de posibilidades que existe para entenderla. Se trata, en esta ocasión, de seguir la pauta trazada por la observación y reflexión de algunas acciones realizadas en diferentes espacios y tiempos que ayudan a entenderme como artista. Con el ánimo de establecer relaciones entre las situaciones conceptuales, formales y contextuales que veremos a continuación, modelaré ideas que ayuden a entender el desarrollo de situaciones autobiográficas específicas con énfasis en contenidos connotados por situaciones sociales y políticas como la indigencia y las desapariciones forzadas permitidas y algunas veces provocadas por los gobiernos. Situaciones como las que se dan actualmente en México las viví en Colombia en los años ochenta, por ello las utilizo reiteradamente.

Para producir mis performances desde hace algo más de cinco lustros exploro un potencial basado en la práctica y en el establecimiento de relaciones entre el arte y la vida cotidiana, teniendo en cuenta que el arte es una forma de conocimiento natural en relación con lo que nos rodea. Inscribo mi obra en un ámbito complejo que pondera las correspondencias con otras disciplinas, tanto para la proyección y pro-

¹ Arte de la acción y el movimiento, derivado de un vocablo inglés que rara vez ha querido traducirse. En las artes sus denominaciones generalmente refieren al rendimiento, desempeño, actuación, capacidad, funcionamiento, ejecución y acrobacia. También derivado del latín *per-formare*, que significa realizar.

ducción como para su posterior entendimiento. Esta característica me da pautas para aprovechar las infinitas posibilidades de relación del arte con diversos ámbitos de la cultura.

De las acciones y reacciones propias de lo humano concebidas principalmente para facilitar la vida se generan relaciones con el entramado social, de ahí brotan movimientos de autoridad que utilizo para desarrollar variables de creación y destrucción que determinan mis comportamientos, de ahí surge el poder para auto gobernarme, auto controlarme y el deseo de relacionarme con la sociedad. En ese alto contraste en el que los individuos tendemos a dominar el comportamiento propio, pero también el comportamiento colectivo aflora el denominado espacio político.

Lo político puede entenderse en este caso como un ímpetu complejo derivado de un instinto natural de la especie humana, que autoriza de manera automática a pensar que el comportamiento social se mantiene del espíritu de supervivencia, competitividad y lucha constante entre individuos de la misma especie. Lo político se alimenta entonces de la lucha persistente, de acciones y reacciones en torno a comportamientos de poder en función de la conservación y en algunos casos de la destrucción de la especie humana. Frenesí dictatorial que, al ser conjugado con deseos colectivos también de convivencia, implica la generación de leyes, reglamentaciones, competencias y normas de comportamiento individual, en función de las relaciones colectivas. Lo político generalmente está vinculado con lo instituyente o instituido, es decir, con las normas reglas y costumbres que la sociedad impone al individuo; en cambio, la política está

siempre relacionada con la administración o el deseo de dirección de lo instituido.²

El lugar del espectador

Ejecutar performances después de haberme formado como escultor coincide con el deseo de muchos artistas de encontrar formas más ágiles para lo que queremos decir, ya que la escultura se basa en procesos tardados, pesados y limitados a técnicas específicas. No estoy seguro de haber estado consciente en un principio de que estaba haciendo performances, mi deseo inicial se basaba en desbordar ideas sobre lo público para obtener un contacto directo y sin mediaciones con los espectadores; posteriormente me percaté del poder que tiene esta forma de hacer arte y decidí introducirme de manera sistemática.

Ahora pienso la performance como desencadenamiento y mediación de fuerzas, dentro de una perspectiva multidisciplinaria y orgánica como en la que se desenvuelve la vida, inmersa en dinámicas de acción y movimiento, en tiempos y espacios aleatorios, indeterminados pero específicos y reales. Las principales fuentes de inspiración que dan sentido a mi trabajo están enmarcadas por los problemas sociales y políticos convertidos en actos simbólicos. Una vez que el arte se sumerge en el universo simbólico del sujeto interfiere con la vida cotidiana, al menos simbólicamente. Desde esa perspectiva, acotaré mis acciones a manera de autobiografía artística.

² Estos conceptos se encuentran ampliados en: Martín Retamozo Benítez, "Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, pp. 69-91.

Mi trabajo se basa en pensar la investigación/producción de las obras como una forma de conocimiento específico y la investigación/escritura sobre las mismas como un ente ligado definitivamente a los hechos prácticos. Ambos campos de acción no van separados uno del otro. En este caso pueden localizarse en un nivel de ejercicio intelectual que permite registrar hallazgos y conclusiones, pero sobre todo, posibilita el desarrollo de las obras.

Me interesan las acciones que generalmente no están encaminadas a la producción de objetos físicos para el consumo comercial, enfatizo la materia significativa del arte. Pienso que el artista debe estar preparado para captar el entendimiento del espectador y modular los contenidos de la obra a favor de los conocimientos de un público plural. El artista debe realizar búsquedas y exploraciones en los diferentes niveles de realidad del público en contextos diversos: en sus propias características como creador, en los dispositivos conceptuales y artísticos que utiliza y en los circuitos de difusión y distribución que muchas veces son los que determinan los rumbos de las obras.

El arte se conforma a partir de las realidades del creador y los espectadores, inclusive de aquellas realidades que contradicen las maneras de pensarlo. Pensar el arte en la actualidad implica eminentemente una condición de movilidad del mismo pensamiento. El pensamiento móvil se posiciona, contrario a las posturas fijas que tienden a mostrar verdades absolutas. Reconocer los desplazamientos del pensamiento en torno al arte como elemento generador del mismo, implica percepciones de igual manera móviles y cambiantes, es decir, que el pensamiento en el arte actual entraña niveles de realidad

resbalosos e inestables. En ese mismo terreno de inestabilidad están las formas de percibir de los receptores. Mis primeras obras sólo contemplaban la presencia del público, pero no su interactividad, como sí lo hicieron las performances de los últimos años referenciadas en este artículo. Ejemplo de ello es "Exploración, batepapo na cama" realizada en Brasil en 2013 (página 127), basada en el comportamiento, actividad y capacidad de respuesta del público participante en la obra. En ella se modelaron y modularon las actividades de los participantes para que la obra se llevara a cabo. Piezas de esa naturaleza suceden a manera de *happening*³ y el resultado final se da en la interactividad del *performer* con el público activo dentro de la misma.

Los resultados de las obras en este caso ya no son fijos ni determinantes, fluctúan entre la intención del artista y todas las posibles combinaciones con el imaginario de los receptores. Juntos deben relacionar los motivos conceptuales que inspiran al artista con las situaciones más próximas a sus realidades. Los planos de realidad de las obras y las percepciones del público pueden ser paralelos, pero nunca plenamente diferenciables, es decir, que son amplias y diversas las posibilidades de mostrar el arte como diversas las posibilidades de interpretarlo. La performance se basa en la presentación, toma distancia de la representación y, en el mejor de los casos, no ofrece una similitud con otra situación sino que procura revelar la mane-

³ En la historia del arte de la acción y el movimiento, el *happening* está tipificado como el tipo de obra que proporciona al público la posibilidad de interacción directa dentro de la misma, es decir, que facilita al participante en la acción, la oportunidad de que sea parte de la obra de arte por su propia voluntad, con actitudes, juicios y entusiasmos autónomos.

ra más natural posible para entender los temas que trata. Aunque todas las artes en teoría representan una fantástica ilusión, la performance emite informaciones conceptuales y perceptivas dirigidas directamente por el artista, quien modula y modela el tiempo y el espacio en los que se ejecuta la obra de manera presente.

Calles y fronteras

Las obras que presentaré a continuación fueron ejecutadas en diferentes contextos y épocas. Antes de realizarlas vi y viví otras obras de artistas que admiro y, para relacionarme con ellos, atravesé a pie las fronteras de varios países latinoamericanos. Por ejemplo, en enero de 1990 salí de mi casa paterna sin rumbo fijo y sin regreso, viajé en busca de experiencias en calles y barrios desconocidos, donde tuve vivencias espontáneas en recorridos sin un fin determinado, hasta llegar a México, donde la acogida a mi trabajo ha sido mínima pero satisfactoria. Mi trabajo tiene que ver con la vida en las calles, con recorridos incansables y situaciones aprehendidas y enmarcadas en la estética urbana contemporánea. Para presentarlo utilizaré métodos descriptivos derivados de circunstancias específicas y modos comparativos basados en relaciones con casos y cosas que corresponden a los móviles conceptuales del mismo. La primera obra tiene que ver con la llegada a México desde Colombia —país natal— a mediados de los noventa, una época efervescente para esta disciplina.

Puntual de asfalto: Fue presentada en el V Festival Internacional de Performance, Ex Teresa Arte Alternativo de México D.F., el jueves 8 de noviembre de 1996, en

un festival que presentó la mayoría de las obras por convocatoria y otras, incluida mi performance, por invitación del director del museo, todas atendiendo las sugerencias del curador del festival. Siendo egresado de una universidad pública de Bogotá como escultor, poco después de llegar a vivir a la Ciudad de México diseñé esa pieza con alto porcentaje de elementos emergentes de las artes plásticas. La performance consistió en visitar varias colonias y sitios de interés de la ciudad de México con él ánimo de realizar, en un horario determinado desplazamientos para conocer los más contrastados lugares urbanos: mercados, zonas turísticas, sitios populares de estrato económico y social bajo con niveles de delincuencia inimaginables o colonias con estrato social alto donde las dificultades estaban basadas en que ni siquiera se podía estar en la calle demasiado tiempo contemplando el espacio sin pasar desapercibido para los organismos de seguridad o parecer sospechoso.

Las prácticas de Álvaro Villalobos se mueven en una frontera difícil de enmarcar, fuera de la mirada *curatorial* que regresa las acciones a la condición de *obras* para ser exhibidas en bienales y museos. Villalobos explora la dimensión activista de una práctica que deviene política por la naturaleza de la propia acción, implicándose en situaciones de las márgenes urbanas y de espacios subalternos. Saliendo del arte y entrando en la esfera cotidiana, este creador produce una parte de su práctica como ofrendas que a corto o largo plazo parecen incidir en la calidad de vida de algunos grupos humanos. Y en esta zona más de un

artista elige resguardar su propio hacer de la categoría de obra de arte.⁴

El trabajo se desarrolló durante los meses de septiembre y octubre de 1996 desde las seis de la mañana hasta las doce de la noche, todos los días. Durante la obra, en cada lugar observé contemplé y reflexioné sobre su tipología espacial y la de sus habitantes. Una vez localizado en el sitio elegido, generalmente por recomendaciones de allegados, permanecí durante el día sin tomar fotografías ni apuntes de las vivencias adquiridas. Se trató de un ejercicio introspectivo en contacto directo con los acontecimientos del lugar y su gente, interesado en obtener la mayor cantidad de vivencias y un registro personal con sentido para la performance. En esta obra el público fungió únicamente como espectador pasivo en todas sus etapas.



1. Puntual de asfalto, México 1996

Después de varias semanas, las informa-

ciones obtenidas en los lugares visitados ocasionaron en mí un cambio de actitud frente a la Ciudad de México. Aunque las descripciones de su propia ciudad realizadas por el público desprevenido dieron cuenta de una metrópolis peligrosa, insegura y compleja, los sitios visitados y las personas que los circundan me dieron confianza para realizar otros desplazamientos con la idea de conocerla mejor. La conclusión de este ejercicio cotidiano, como ya lo dije, fue presentada en el V Festival de Ex Teresa. En esa ocasión llegué a ejecutar la obra al frente del museo, en la calle Licenciado Verdad del Centro Histórico capitalino, una fría noche de noviembre, vestido con los colores de la bandera de Colombia. En el suelo se encontraban instalados previamente cinco botes con pintura de vinilo del color de las banderas mexicana y colombiana, respectivamente.

Una vez frente a los recipientes de pintura y al público que contemplaba pasivamente los elementos dispuestos para la acción, derramé su contenido en el piso, al tiempo que rodé mi cuerpo entremezclando las pinturas con él. Luego me despojé de la ropa y rodé nuevamente con el cuerpo desnudo para impregnarlo del color de las banderas. Después de varios recorridos de ida y vuelta con el cuerpo sobre la pintura me cubrí con un sarape en señal de asentimiento de la cultura local. Para terminar, fui rumbo a casa en el metro, en un recorrido por varias estaciones repartiendo la imagen impresa en serigrafía, de un mapa en el que se superponían el barrio Fontibón de Bogotá y la colonia Ramos Millán del Distrito Federal, últimos lugares de residencia hasta esos días.

⁴ Ileana Diéguez Caballero, *Escenarios liminales, teatralidades, performances e políticas*, p. 152.

Carácter comunitario

La performance que determinó el rumbo de las obras realizadas durante las siguientes dos décadas fue ejecutada en Bogotá, con recursos propios, fuera del ambiente institucional y de festivales institucionales. Se trató de una pieza que afrontó el problema de la indigencia que pervive tanto en las ciudades colombianas como en muchas capitales latinoamericanas. Se trató de *La facción*: realizada con indigentes de la calle del Cartucho, Carrera 11, con Calle 6ª en Bogotá, Colombia, el jueves 17 de septiembre de 1993. En una peligrosa zona del centro, a las cinco de la tarde, nos dimos cita un grupo de artistas⁵ en esa calle que se distinguía en la época porque los indigentes se reunían a todas las horas del día a consumir marihuana y bazuco (crack), que además comercializaban libremente. El motivo de la obra consistió en una acción de denuncia, ya que un grupo de asesinos anónimos, financiado por los comerciantes de la zona, los políticos de turno y los militares las fuerzas armadas nacionales, se dedicaban a matar a quienes encontraban por la madrugada en el lugar.



2. *La facción*, Colombia 1993

El día y la hora señalados, para llamar la atención de quienes transitaban por ahí, los artistas hicimos una lectura de poemas de autoría propia a través de un megáfono sobre un terreno baldío, en un tiradero de basura, previo acuerdo con los indigentes. Al lugar arribaron personas que habían sido invitadas con anticipación, entre ellos periodistas y público en general. Los asistentes fueron aprovechados para que ayudaran a colgar unas pinturas en grandes telas y dibujos que se traían previamente preparados para instalar en los muros. La mayoría de obras fueron quemadas al finalizar la tarde, principalmente por dos motivos, el primero como acto simbólico para desmitificar la importancia y el poder del arte en esas circunstancias y el segundo, para calentar el ambiente tratándose de una ciudad con clima extremadamente frío. Mi participación consistió en invitar a los indigentes a que pegaran unos carteles sobre los muros en forma de cruz, a manera de réquiem por sus amigos asesinados. En los carteles impresos en serigrafía, con tinta negra y roja sobre papel craft se leía: “En el mercado de

⁵ Egresados de la Universidad Nacional de Colombia y de la Escuela de Artes de Bogotá, hoy Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en Bogotá, Colombia.

la indolencia, la muerte está demasiado barata.”

Sin orden cronológico me referiré ahora a una pieza con características similares a las de La facción. Esta vez se trata de: Arquitectura indigente, realizada en la Ciudad de México con motivo de una invitación que recibí para participar en el Festival Arte en la Torre, organizado por el Centro de Investigación y Documentación de Artes Plásticas (CENIDIAP).⁶ Los recursos materiales facilitados por el festival fueron utilizados para una obra cargada de elementos conceptuales proporcionados por el contexto en que se desarrolló. Se trató de una acción realizada en un tiempo extendido, una performance sin límite de tiempo, ni siquiera podía percibirse una linealidad de sucesos en un tiempo determinado en el momento mismo de su ejecución. No se distinguían los límites entre la performance y las experiencias de vida de los indigentes participantes, ahí radicó parte de la riqueza de la obra. En la calle Benito Juárez del centro Histórico de la Ciudad de México, el sábado 4 de mayo de 2001, después de visitar repetidas veces a un grupo de niños indigentes, hacinados en una esquina de la Alameda Central debajo de cobijas malolientes, pedazos de plástico y cartones, conocí a Iván de doce años de edad, que junto con su hermano comandaba una banda de jóvenes callejeros menores de edad. Iván sufría un grave problema hepático ocasionado por la cantidad de solvente activo polivinílico (pvc) que inhalaba permanentemente. Dos años después me enteré de

la muerte de Iván por causas relacionadas con la violencia callejera.



3. Arquitectura indigente, México 2001.

El motivo de esta obra, realizada cuando Iván estaba vivo, fue trabajar con los indigentes en un proceso de creación/acción típico de la performance como disciplina artística, vinculó conceptualmente los problemas de los niños de la calle en una acción de denuncia. El proceso de configuración se dividió en varias etapas: la primera consistió en incorporar a la obra actividades cotidianas como el juego que ellos practicaban casi a diario (la cascari-ta); luego, escuchar sus historias de vida y posteriormente la recolección de ropa y comida para ellos en diferentes zonas de la ciudad. De las conversaciones con los indigentes surgió la idea de conseguir también plásticos para remendar las tiendas donde dormían, ya que se acercaba la temporada de lluvias. Cuando fui invitado a presentar la performance en el CENIDIAP, solicité los materiales con los que trabajaríamos con los indigentes en la reconstrucción de sus tendajos, así ob-

⁶ Emblemática institución que investiga sobre las artes plásticas y visuales localizada en el Centro Nacional de las Artes, CENART, de la Ciudad de México.

tuvimos plásticos, maderas, pintura y demás implementos necesarios.

El festival requirió una performance para un restringido número de personas en horas de la mañana. Una vez presentada me desplazé a la Alameda Central de la Ciudad de México y, con la ayuda de los niños de la calle, reforcé sus moradas agregando colores vistosos. La satisfacción duró poco tiempo porque unos meses después el gobierno capitalino desplazó a los indigentes violentamente, por solicitud del Hotel Sheraton que fue construido frente al lugar de los cambuches. El desalojo correspondió al programa de remodelación y embellecimiento del Centro Histórico de la Ciudad de México promovido y ejecutado con apoyo de grandes inversiones de las empresas privadas comandadas por el principal capitalista del país, Slim Helú.

Denunciar sin renunciar

Sabiendo que venía a vivir a México pensé en traer material conceptual para desarrollar aquí obras de arte urbano. En esa época tenía contacto con amigos en el Hospital Psiquiátrico San Bernardino, localizado en la Zona de Tlalpan, y quería trabajar una pieza similar a la que describiré a continuación, pero, por motivos logísticos y falta de habilidad para sortear la burocracia mexicana no pude realizar la obra proyectada inicialmente. En Colombia, el miércoles 17 de abril de 1996, con artistas ecuatorianos y peruanos, salí caminando durante varias horas rumbo al Hospital Psiquiátrico de Sibaté, institución pública adscrita al Ministerio de Salud, localizada diez kilómetros al sur occidente del centro de Bogotá. El objetivo, visitar al enfermo mental Bara Bara que

realizaba pinturas y dibujos como terapia ocupacional. A mi entender, las obras de Bara Bara ponían en tela de juicio las opiniones de los críticos, que giraban en torno a que sus trabajos no se podían reconocer como obra de arte, porque el autor no poseía facultades mentales normales. Si no se conociera al autor de las pinturas no podrían distinguirse como hechas por un paciente mental ya que tenían una impactante calidad expresiva.

Previo a la realización de la obra, que denominé *Retratos de ciudad*, logramos que la administración del hospital autorizara impartir un taller de artes plásticas, específicamente de pintura, con los internos dentro del recinto. En visitas anteriores detectamos en el lugar la extrema pobreza en que vivían los pacientes y la falta de atención por parte de las autoridades de salud. Los internos pasaban sus días en malas condiciones, sucios y aguantando frío. Con ello justificamos la acción de denuncia y a cambio del taller de artes plásticas con los pacientes ejecutamos la performance. Esta comenzó con el pegado de los carteles en los muros de diferentes lugares, como tiraderos de basura y tendajos improvisados de indigentes encontrados durante la caminata. Los carteles señalaban los lugares y obligaban a dirigir la vista hacia donde generalmente no se ve. Otra vez con la inscripción en negro y rojo: En el mercado de la indolencia, la muerte está demasiado barata.



4. Retratos de ciudad, Colombia 1996

Después del recorrido, en la plaza principal del hospital los internos se unieron al ejercicio, se improvisaron dinámicas de integración con ellos ante los periodistas que previamente convocamos, quienes llegaron con cámaras de video y fotografía. Se recogieron testimonios de los empleados del hospital psiquiátrico y se pegaron más carteles en forma de cruz en el suelo para que quien quisiera, se acostara con las manos abiertas sobre los carteles y se fotografiara.

Carácter votivo

Decepcionado por la impotencia del arte ante fenómenos sociales de esa naturaleza cambié el sentido de las performances hacia lo que la teórica del arte contemporáneo Ileana Diéguez denominó:

comunidades votiva, acciones que pueden tipificarse dentro de las “situaciones liminales que están acotadas por estados de contención y actos de ofrenda que construyen comunidades líricas y sugieren otro tipo de relaciones”.⁷ Entre el arte, el creador y los espectadores se derivan vivencias inmediatas combinadas con modos de creencia o experiencias místicas, no necesariamente conectadas con la religiosidad.

Esta forma de vivir el arte me llevó a varios ayunos cada vez más extenuantes, un ejemplo de ello lo constituyó la obra: *Caja negra – Ex voto*, presentada en el Encuentro Hemisférico de Performance, Ciudadanías en Escena.⁸ Mi obra consistió en otro ayuno pero esta vez de cuarenta horas en silencio a manera de ex voto, dentro de una caja negra de madera de 180 x 120 x 120 centímetros. El ex voto es una acción de carácter votivo por medio de la cual se agradece o se pide un beneficio, invocando una fuerza superior a la humana, no necesariamente vinculada a las religiones. Mediante esta acción contrapuse el poder de la mente a lo físico. Aquí una vez más la fuerza de voluntad venció a la necesidad de comer. Con los límites de resistencia de mi cuerpo como materia disponible dentro de la caja negra, se recreó el espacio mínimo en que viven los indigentes para convertirlo en espacio artístico. Aproveché en la performance el abatimiento causado por el hambre y la incomodidad del encierro en una acción

⁷ Ileana Diéguez Caballero, *Escenarios liminales, teatralidades, performances e políticas*, pp. 158-161.

⁸ Este festival de arte de la acción es organizado por el Instituto Hemisférico de Performance y Política de Nueva York. Se realiza cada año en un país diferente; la versión colombiana fue en Bogotá en 2009.

de carácter votivo para reflexionar sobre un problema social concreto.

Conceptualmente pude mezclar un hecho cotidiano de los habitantes de la calle con el proceso de creación personal en la incomodidad del encierro. Esta pieza fue inspirada en la forma en la que viven los indigentes en la ciudad de Bogotá, una de las más frías de Sudamérica, localizada a una altura considerable sobre el nivel del mar. En la parte más visible de la caja se encontraba inscrito un poema de Víctor Gaviria director y productor de la película *La vendedora de rosas*, un filme inspirado también en los problemas de los niños de la calle, quienes abundan en las ciudades colombianas: Vivimos cinco meses en la calle, hasta que me fui / no he vuelto a saber de sus abrazos / que me adormecían suavemente... Que estarán haciendo, / me pregunto al cruzarme con ellos una noche cualquiera.⁹

En Colombia, los conflictos políticos involucran a campesinos, niños y mujeres que huyen del campo por la violencia política, que llegan a las calles de las ciudades a vivir en espacios reducidos, víctimas de persecuciones, desplazamientos y migraciones económicas, que provocan miseria, violencia, humillaciones, pobreza y todas las variantes de la discriminación. Las condiciones inhumanas de los desplazados contrastan con la vida excesiva de otros colombianos, que en las crecientes temporadas vacacionales gozan de los privilegios del sistema capitalista y derrochan opulencia, lujo y confort, beneficiados por el modo de gobierno imperante en occidente, el neoliberalismo. Mientras unos tienen los beneficios del sistema; por

diversos motivos, grandes comunidades son silenciadas en condiciones de extrañamiento cultural y económico, y padecen permanentes injusticias. Reconozco la imposibilidad de proponer soluciones prácticas al conflicto al no estar en ningún extremo de la situación, por ello trabajo la resistencia de mi propio cuerpo para relacionarla con el cuerpo social y la confrontación con el aletargamiento de los sistemas conductuales de la sociedad contemporánea. Sobre esta obra escribió la investigadora Diana Taylor en su libro *Performance*, de la siguiente manera.



6. Caja negra - Ex Voto, México 2002

La relación entre el artista y el público muchas veces es complicada, el artista tiene muchas formas de estar presente/ ausente, y el público también tiene varias posiciones posibles evidentes en las palabras que existen para designarlo: participante, testigo, audiencia (término originalmente usado para designar a quienes escuchan), espectador, voyeur, mirón. Álvaro Villalobos (Colombia) se encerró en una caja negra durante 40 horas, el público le podía ver pero él no le devolvía

⁹ Jorge Rufinelli, *Víctor Gaviria: Las márgenes al centro*, p. 75.

la mirada. Su performance hace visible la población que nunca se ve; los desplazados, la gente que en Colombia llaman “los desechables”. El performance invierte la mirada del espectador: normalmente la gente desamparada, nos mira pero nosotros evitamos el contacto visual, el reto en este performance no es sólo lo que puede soportar el artista, sino lo que puede tolerar el público. Confrontado con una realidad que prefiere no ver.¹⁰

La experiencia inicial de los ayunos voluntarios como obra de arte la constituyó: Acto sincrético, de 28 horas continuas tirado en el piso de la entrada principal de la Facultad de Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, en España, en 1999. Allí recurrí a la resignificación del espacio a través de la instalación en el suelo, de un recuadro demarcado por pequeñas fotos de rostros anónimos, extraídas de los archivos de un antiguo estudio fotográfico. Dentro de la demarcación estuve con el rostro cubierto por un pasamontañas, utilizado por los habitantes de la sierra chiapaneca al sureste mexicano. La finalidad del recuadro hecho con fotografías de personas desconocidas, con el rostro y cuerpo cubiertos, tenía como propósito negar al público mi identidad y poner en tensión esta dupla: por un lado los personajes anónimos que sufren inclemencias en la calle por azares del destino y, por otro, la indiferencia pública por el sufrimiento ajeno.

La obra aludía también con lo performativo, a las personas frente a sujetos sin rostro, a quienes no queremos mirar porque sufren inclemencias como indi-

gentes. Los rostros de las fotografías tiradas en el suelo tienen que ver con la masificación anónima e indiferente que viven las personas en la calle. En el muro del vestíbulo el público podía leer un cartel con el significado del término *ex voto* (acción de carácter votivo), y la invitación a participar en la obra con la premisa de que al relacionar el ayuno con alguna situación personal, se podía encender una vela a manera de *ex voto*. Las velas estaban en una caja debajo del cartel y la etapa interactiva terminó cuando se apagó la última.



7. Acto sincrético, España 1999

Con años de diferencia ejecuté dos performances más incrementando las horas de ayuno, una de ellas, *Desplazados*, fue realizada entre el 5 y el 6 de marzo de 2003, en el primer Encuentro Nacional de Performance, *Performagia*.¹¹ Fue inspirada en los problemas de los campesinos, niños y mujeres que llegan a las calles de las grandes

¹⁰Diana Taylor, *Performance*, p. 78.

¹¹Festival organizado anualmente durante una década por el Museo Universitario del Chopo, UNAM, México D.F.

ciudades, víctimas de persecuciones políticas, desplazamientos y migraciones económicas, que promueven pequeñas y generales miserias, violencia y humillaciones, haciendo cada vez más aguda la pobreza y sus variadas formas de discriminación. Estos conflictos se convirtieron en un lugar común desde hace años en Latinoamérica; en Colombia particularmente se recrudecieron por la guerra de guerrillas, las represiones del ejército sobre la población civil, la delincuencia común y la consecuente violación de sus derechos fundamentales. Los crímenes contra la ciudadanía generados por las autodefensas y paramilitares son cada vez más frecuentes, a ello se suman todas las formas de violencia generadas por los narcotraficantes y sus subsidiarios nacionales e internacionales.



8. Desplazados, México 2003

Soportar la naturaleza

Artistas de la performance, entre los que me incluyo, experimentamos sobrepasar los límites del arte para llegar a otras disciplinas, por ello la pregunta sobre la legiti-

midad del arte como una cuestión más filosófica y política que propiamente artística es cada vez más frecuente. Se trata de una objeción a las maneras tradicionales de pensar el mismo arte en torno a situaciones específicas de la vida cotidiana. En ese sentido los ideales formales y conceptuales de mis obras giran en torno a la posibilidad de señalar de manera crítica los abusos de poder y los modos de producción dominantes que, en nuestro contexto se convierten en esquemas soberbios de gobierno. Un ejemplo lo constituyen las desapariciones forzadas y los enterramientos en fosas comunes en Latinoamérica, particularmente en México y Colombia.

Para reafirmar la explicación sobre el carácter votivo de mis obras y la manera en cómo las asocio con la imaginería popular para producir efectos dentro de los discursos visuales contemporáneos me referiré a la performance *Fosa*, que consistió en un entierro de seis horas realizado en el Faro Tláhuac, localizado en la avenida La Turba en la Ciudad de México, el viernes 23 de mayo de 2008. Mediante el recurso artístico de la acción y el lenguaje corporal aludí conceptualmente a la práctica común y ordinaria en los conflictos armados latinoamericanos en los que se entierran cuerpos inertes en terrenos baldíos, convirtiendo los campos en cementerios de fosas comunes que reducen los cadáveres a su fin último, la descomposición de la materia que los soporta.

Al respecto, en esa ocasión, en el marco del festival de performance, Híbrido, del Faro Tláhuac,¹² presenté la obra

¹²Realizado en un baldío donde se localiza el Centro Cultural Faro Tláhuac, dependiente de la Secretaría de Gobierno de la Ciudad de México,

que además se basó en las crónicas urbanas emanadas del lugar donde se realiza el Festival, administrado por el gobierno del Distrito Federal. En las distintas ocasiones que visité el sitio, muchas personas argumentaron que ahí, los organismos oficiales tiraron escombros con restos humanos del terremoto que azotó a México en 1985. Otras personas me dijeron que también ahí fueron enterrados los desaparecidos del conflicto violento con el que se quiso disolver al movimiento estudiantil en 1968, época luctuosa en que el gobierno mexicano por medio de sus fuerzas armadas asesinó brutalmente y atropelló a miles de estudiantes.



9. Fosa, México 2008

en una de las zonas con niveles económico y social más deprimidas del país.

Por la sombra de muerte que reviste el lugar cavé una fosa en el terreno de Tláhuac, para que dos policías del Distrito Federal me enterraran al comienzo de la jornada artística. Yo recabé la tierra y ellos me enterraron y me sacaron cuatro horas después. Someter el cuerpo con fuerza de voluntad y coartar los movimientos con el peso de la tierra en un tiempo y lugar específico, constituyó este ejercicio artístico. Soportar el peso de la naturaleza, recibir la tierra y ser sepultado, unió la obra con otro acto simbólico utilizado por diferentes comunidades sudamericanas, principalmente relacionado con la muerte y el olvido.

En ese sentido, mi trabajo insiste en funcionar como organismo operador de crítica simbólica de la realidad existente. En esta obra se unen los pensamientos que pueden expresarse de manera icónica, verbal, escrita, con las propias acciones en la práctica artística. Estoy consciente de que para producir arte con contenidos políticos el artista se tiene que involucrar con diversas informaciones de los sistemas de gobierno, al menos en sentido crítico, pero tomando distancia, para que el arte cumpla con la función de hacer que se dirija la mirada hacia donde comúnmente la gente desprevenida no lo hace. En esta disciplina es importante entender los conceptos que se van a tratar en las obras y trabajar artísticamente para modelar y modular la realidad presente.

Indiferencia e invisibilidad

Antes de terminar relataré una obra reciente titulada Exploración, Bate-papo na cama, presentada en el VIII Encuentro Hemisférico de Performance y Política 2013;

Ciudad/cuerpo/acción: La política de las pasiones en las Américas, evento organizado otra vez por el Instituto Hemisférico de Performance y Política de Nueva York. Se trató de una intervención urbana en la ciudad de Sao Paulo, Brasil. En ella se resumen las expectativas de mi pensamiento artístico actual, los ideales en torno a la obra que a toda costa pretende entablar diálogos cercanos con el público participante. La performance consistió en un ejercicio de investigación prospectiva sobre la tipología del lugar, un sitio lejano a mi modo de vivir cotidiano, porque aunque la vida en los países latinoamericanos tiene mucho en común, también tiene diferencias implacables e irreconciliables.

Mediante la obra interactué nuevamente con los habitantes de la calle. Inspirado en el carro que ruedan los indigentes recicladores de basura de Sao Paulo, le puse ruedas a una cama matrimonial y salí a la Praça da República a explorar el espacio público y convivir con sus habitantes. Invitaba a las personas que me encontraba a descansar sobre la cama y les planteaba interrogantes básicos para la comprensión del entorno. ¿Qué es lo más importante aquí? ¿Qué situaciones, actos, personas, ideas y cosas son significativos aunque no sean evidentes? ¿Cómo se idealiza el sitio? ¿Qué se debe cambiar y cómo? Las respuestas fueron escritas en papeles y luego depositadas en una urna de madera amarrada a la cama. La acción se inspiró en la frase utilizada comúnmente en Brasil: "Bate-papo na cama" que significa: conversar espontáneamente sobre la cama. Con el mismo móvil conceptual generamos posteriormente otra acción colectiva con la artista Tania Alice, en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) Niterói, en Río de Janeiro, Brasil, entre el 3 y el 4 de agosto

de 2013. A esta última performance se refirió Guillermo Vergara, curador del museo, de la siguiente manera:



10. Exploración, Bate-papo na cama, Brasil 2013

La cama estableció un vínculo con la singularidad de los lugares, corresponde al mobiliario doméstico fácil de utilizar para establecer prácticas artísticas urbanas con bases relacionales a partir de los testimonios sobre las principales preocupaciones de las personas con las que se interactúa. Las conversaciones en la cama implican al público mediante una participación espontánea sobre temas sociales relacionados con la pobreza, la indigencia y la invisibilidad.¹³

La urna con los escritos de la gente que participó fue enterrada al finalizar la tarde en un parque público arborizado, con la idea de que el papel y la madera con el tiempo se descompusieran fertilizando el árbol más cercano.

¹³ Guillermo Vergara, "Performance Bate-papo na cama no MAC de Niterói", *Folha de Niterói*, p. 11.

En la actualidad trabajo con grupos y comunidades específicas preocupado por el tipo de público que se acerca a mi obra. Me interesan las acciones con públicos activos, ya que en las obras anteriores, las de los ayunos, el espectador era un ente pasivo, pensante y sensitivo pero no participaba activamente. Ya no me parece interesante el espectador frente a un estrado, a un púlpito conventual o a un parainfo para ver performances con la única posibilidad de actuación cuando discurren los aplausos. Me interesa la comunicación con públicos receptores amplios ya que la comunicación en la performance comienza a ser efectiva cuando se desarrollan formas interpersonales de actuación y desempeño en las que el receptor se siente comprometido.

En la acepción antropológica, la performance como cualidad del discurso emitido enunciados que implican la ejecución de una acción. Derivado de ello se pueden reconocer y diferenciar los conceptos que consisten en lo que se quiere decir y corresponden a una fluctuación básica entre la intención del autor y las opiniones y actitudes del receptor. El arte performativo actual hace referencia al ente vivo y al acto efímero en el instante de su presentación e interacción con el público, alude al momento íntegro en que la obra se vive e interfiere en un lugar y momento preciso en que los artistas y el público nos comunicamos.

Nota: Las fotografías corresponden a diferentes épocas y fueron tomadas por distintas personas, quiénes las donaron al artista. Ahora corresponden a su archivo personal.

Bibliografía

- Alcazar, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo espacio y video en la escena moderna*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-CITRU, 1998.
- Diéguez, Caballero, Ileana. *Escenarios liminales, teatralidades, performances e políticas*. Brasil, Editora Universidade Federal do Uberlandia, 2013
- . *Escenarios liminales, teatralidades performance y política*. Buenos Aires, Editorial Atuel (Biblioteca de historia del teatro occidental), 2007.
- Ruffinelli, Jorge. *Víctor Gaviria: Las márgenes al centro*, México, Casa de América/Turner Publicaciones, 2004.
- Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2012.

Hemerografía

- Ortega Salgado, Cynthia. "Fosa performance de Álvaro Villalobos en el Faro Tláhuac", *Futuro*, Toluca, Estado de México, marzo de 2009, Año 4. Núm. 36.
- Retamozo Benítez, Martín. "Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. mayo-agosto.
- Vergara, Guillermo. "Performance Batepapo na cama no MAC de Niterói", *Folha de Niterói*, semana de 27 de julio a 2 de agosto de 2013, Niterói Rio de Janeiro Brasil. Sección Cultura.